CAPÍTULO 4
Dispositivos gráficos y pictóricos en la guerra del Paraguay

Lucie Le Garrec y Nicolas Rojo

Figura 1. *Guardia de Honor de Mitre, la Guerra contra el Paraguay, Bate y Compañía (1866) Colección "Guerra del Paraguay"*

Datada en 1866, la Figura 1 nos presenta un numeroso grupo de hombres bajo la gran copa de un árbol. Junto a ellos se observan algunos carros y carpas, en medio de un paisaje desolador. Sin más preámbulos (y como nos indica su título), se trata pues, de la Guardia de Honor de Mitre durante el conflicto bélico denominado "Guerra de la Triple Alianza". Con la firma de Bate y Compañía, la imagen fue realizada mediante la técnica del daguerrotipo, método fotográfico divulgado en 1839 por el inventor francés Louis Daguerre. Un año después del tratado secreto de la Triple Alianza, la Compañía Bate obtuvo un permiso de las autoridades para que sus fotógrafos pudieran ingresar al campo de batalla. Llevaron la carpa, el trípode y un laboratorio móvil, elementos indispensables para el daguerrotipo debido a las dificultades de tiempo y exposición de los primeros años de la fotografía. No se puede adjudicar a la Figura 1 el carácter de retrato a gran escala, ya que difícilmente podamos distinguir a alguno de los representados pues, como se observa, la intención fotográfica no estaba puesta en individualizar a los sujetos; tampoco podemos hablar de un paisaje, porque el terreno actúa más como un contenedor o indicador espacial, casi sin ningún rastro distintivo (aunque no hay que restar importancia a la imagen conceptual que genera del campo de batalla). Al ser realizada en el marco de un conflicto bélico y servir de carácter testimonial de aquel, podríamos hablar de una fotografía de tipo social o de fotoperiodismo.

La fotografía como método periodístico y social, sus usos y circulación

La llegada de los primeros daguerrotipistas a tierras sudamericanas fue alrededor de la década de 1840. Como indica Miguel Cuarterolo (2000), hacia el año 1865 –en el que estalla la Guerra del Paraguay– la profesión de fotógrafo recién comenzaba a consolidarse en el Río de la Plata. Gracias a los insumos recibidos por la guerra, la ciudad de Montevideo experimenta una efímera prosperidad económica que permite el florecimiento de distintas casas de fotografía, entre ellas, la galería de retratos de la Compañía Bate. Además de ello, el desarrollo de la guerra coincidió con los años de apogeo de la carta de visita.[6] Más que un interés periodístico o de documentación social, el conflicto armado llevó a una competencia entre los fotógrafos que se disputaban el mercado de retratos de los miles de soldados movilizados para la guerra y que, gracias a la liberación de patentes y la simplificación de los métodos de reproducción, podrían ser vendidas a las familias de los combatientes. Las fotografías de guerra no son registros de batalla debido a las imposibilidades objetivas a las que se enfrentaban los medios fotográficos de la época (sobre todo, el tiempo de exposición), por eso en su mayoría ilustran tropas posando. La única imagen que muestra la crueldad de la guerra es la de la pila de cadáveres. Generalmente se usaban sujetadores de nuca y las fotografías se realizaban entre las 10 y las 14 para aprovechar la luz.

¿Por qué ese interés en el retrato? Con pasado inmediato en la xilografía y la cámara oscura, la fotografía permitía obtener muchas copias idénticas de la misma imagen con costos reducidos, procedimiento tipificado y, sobre todo, con un gran "realismo".[7] Este último concepto fue el que en cierta manera dio impulso a la tradición fotográfica, siendo asociada con su posibilidad de "copiar la realidad". El término realista al que se ligó –y se liga aún– tiene una dimensión histórica más que perceptual: en una sociedad fuertemente marcada por el positivismo, el compromiso con la verdad pasa a ser un imperativo tanto epistemológico como estético, transformando las relaciones jerárquicas de la representación; la contemplación de los fenómenos tiene un poder de autentificación (como comprobante de los hechos) que prima sobre el poder de representar una situación. Es decir, la vinculación directa entre el objetivo del lente y la objetividad representativa estuvo determinada por los gustos y preferencias de la sociedad burguesa del siglo XIX. Por lo tanto, fue a través de los géneros del retrato y el paisaje que la fotografía se hizo un espacio dentro del ámbito artístico, compitiendo con las prestaciones sociales a las que solamente había alcanzado la pintura. El retrato, forma artística del individualismo y el egocentrismo autocomplaciente, entraba en los parámetros del ritual social de la burguesía.

[6] Fotografía del tamaño de una tarjeta de presentación, la cual, por su versatilidad, permitió la difusión social del retrato fotográfico y los grandes tirajes de copias con imágenes de artistas y personalidades famosas.

[7] Vale aclarar que los daguerrotipos eran métodos rudimentarios, donde aún no se explotaba la reproductibilidad ni la velocidad del medio fotográfico.

Poco a poco la fotografía puso en tela de juicio muchas de las fuentes que los pintores habían utilizado para aumentar la autenticidad pictórica de acontecimientos y catástrofes sociales. Ya en el año 1860 existían sistemas para proyectar o imprimir fotografías sobre la tela, método que diversos artistas utilizaron como soporte para obtener el "mayor detalle" desconfiando de su propia experiencia visual: a merced de la historia y el espíritu de época, la fotografía generó una gran confianza en la idea de "captar la naturaleza", lo que llevó a que los pintores hagan uso de ella sin reparar en los códigos del lenguaje fotográfico, entendiéndose más como un medio que como una nueva técnica artística. Por otra parte, esa confianza ciega en la fidelidad de la cámara, conjunto al desarrollo de nuevas técnicas en imprenta e innovaciones tecnológicas, le dieron un uso social ligado al periodismo. Si bien el álbum de la Compañía Bate no tuvo el éxito esperado (tuvo ventas, pero no llegó a tener la misma repercusión que la guerra mexicano-estadounidense), sirvieron como base para nuevos pintores que salían a la escena. Como señala Roberto Amigo (2009), resulta llamativo que artistas de renombre como Ángel Della Valle, Fernández Villanueva o Prilidiano Pueyrredón no tuvieron interés en representar la guerra del Paraguay, incluso cuando ya habían participado como pintores en otros conflictos bélicos, sobre todo respaldando al Estado argentino. Dentro de los nuevos pintores podemos destacar al militar y acuarelista José Ignacio Garmendia, quien recreó gran parte de las escenas que aparecen en las colecciones de la Compañía Bate. Garmendia había sido testigo como capitán del ejército aliado de muchos de los acontecimientos que aparecen en sus cuadros, pero prefirió la verdad que aparecía en la fotografía a sus bocetos y recuerdos. De este modo, con relación al interés de Garmendia, señala Amigo que

> La documentación fotográfica en la que basa la mayoría de sus trabajos no es sólo una facilidad técnica y un intento de veracidad de historiador, es también la legitimación de su estilo de cronista testigo, de reportero de La Tribuna (Amigo, 2009, p. 5).

El uso político de la fotografía para reforzar la imagen del gobierno y justificar la Guerra

El primer antecedente fotográfico de un conflicto bélico fue la guerra mexicano-estadounidense entre los años 1846 y 1848. Bate ya tenía experiencia al haber documentado el bombardeo de Paysandú, que provocó la caída de la ciudad uruguaya en 1864. Este fue un antecedente de la guerra de la Triple Alianza, en la que el partido blanco y el colorado (apoyado militarmente por Brasil y Argentina) disputan el territorio en una guerra civil. En aquel entonces, Venancio Flores era el presidente y estaba al mando del partido colorado (luego formaría parte de la Guerra de la Triple Alianza conjunto al Estado argentino y el Imperio de Brasil). De aquel suceso Bate produjo una serie de diez fotografías que mostraban los estragos causados por los bombardeos brasileños en Paysandú y los comercializaba al

precio de 1 real en Montevideo. Las motivaciones de Bate para fotografiar la guerra del Paraguay fueron de carácter comercial. Volvió de los Estados Unidos influenciado por las imágenes logradas por el equipo de Mathew Brady durante la guerra mexicano-estadounidense. No obstante, la colección de vistas obtenidas en el sudoeste paraguayo no tuvo ni el mismo impacto ni la misma difusión que las norteamericanas. No fue una cobertura que tuvo como intención reforzar la imagen del gobierno, e incluso no recibieron ningún aporte y la misma compañía cubrió los gastos de la expedición. Lo único que les permitió el gobierno fueron seis meses de mantener los derechos de reproducción y circulación. Luego de finalizar la Guerra, tuvieron que entregarle al gobierno uruguayo dos álbumes al Archivo Nacional; aun así, pudieron comercializar imágenes en Buenos Aires.

Garmendia hizo uso de las fotografías de Bate con un carácter mucho más ideológico. A diferencia de Javier López (operador de la cámara de la Cía. Bate), el acuarelista estuvo presente en el campo de batalla siendo protagonista del mismo, lo que establece una diferencia interpretativa a la hora de pensar y capturar la guerra. Más allá de las crónicas y vivencias, Garmendia no tuvo escrúpulos para utilizar las fotografías de Bate como garante de credibilidad y veracidad para las escenas. De este modo, como explica Amigo:

> No hay preocupación por la originalidad, sino la conciencia de la legitimidad de uso de las imágenes de otros para la elaboración de la iconografía nacional, ya que aquellas no corresponden a una autoría artística, sino que son fuentes documentales y, en algunos casos, obras de subordinados en el "tiempo que le dejaban sus obligaciones militares (Amigo, 2009, p. 5).

La importancia del álbum de Garmendia reside en establecer una imagen del Ejército Nacional, dado que la Guerra del Paraguay se enmarca en una disputa continental y de fronteras. Como director del Colegio Militar, las acuarelas y textos escritos tuvieron relación directa con la enseñanza patriótica. Luego de la derrota aliada en Curupaytí, la guerra se volvió un asunto impopular para la sociedad rioplatense. De hecho, la muerte de miles de jóvenes porteños en las trincheras paraguayas terminó con el triunfalismo inicial y las calles de Buenos Aires se convirtieron en un escenario de manifestaciones y protestas. La prensa, que en un inicio hacía propaganda política constante en pos de la guerra y el apoyo a Brasil, pasó rechazar la participación argentina en la Triple Alianza. Más allá del éxito o no de las fotografías de Bate, es interesante reflexionar sobre los comienzos del fotoperiodismo en territorio sudamericano (más allá de las intenciones comerciales) que sentaron bases para muchos artistas del momento y que hoy son un documento invaluable para pensar el desarrollo de la fotografía en territorio rioplatense.

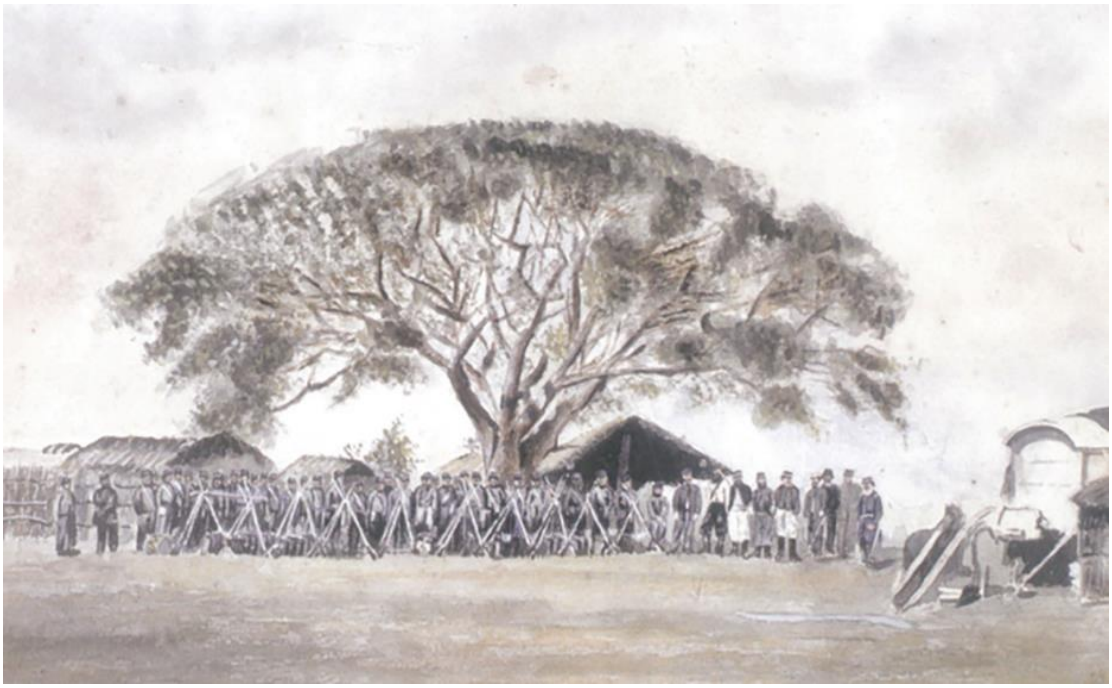

Figura 2. *Guardia de honor del general Mitre en Tuyutí, José Ignacio Garmendia.*

Referencias

Amigo, R. (2009). Imágenes en guerra: La guerra del Paraguay y las tradiciones visuales en el Río de la Plata. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos.* Recuperado de http://journals.openedition.org/nuevomundo/49702

Cuarterolo, M. (1995). Una guerra en el lienzo. La fotografía y su influencia en la iconografía de la Guerra del Paraguay. En *Memoria del 4to Congreso de Historia de la Fotografía en la Argentina*, Buenos Aires, Argentina (pp. 31-38). Recuperado de http://www.caia.org.ar/docs/Cuarterolo.pdf

Pontificia Universidad Católica Argentina (2005). *José Ignacio Garmendia, Crónica en imágenes de la guerra del Paraguay*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Pabellón de las Bellas Artes, Facultad de Filosofía y Letras. Recuperado de http://uca.edu.ar/es/pabellon-de-bellas-artes/muestras/muestras-2005/jose-ignacio-garmendia